Aplauze

VIII 2024



Editor șef	Ion M. Tomuș
Editori	Ionica Alexiu, Atena Bercuci, Andreea Brumă, Bogdan Contea, Cristina Drăgan, Laura Frîncu, Alexander Hartmann, Ioana Ioniță, Andreea Istrate, Giulia Ivănuș, Alexandra Mileșan, Amalia Nanu, Denisa Neațu, Diana Nechit, Loreta Popa, Denis Prodea, Beatrice Roman, Andreea Rotaru, Alba Stanciu, Anca Șugar
Coordonator foto	Sebastian Marcovici
Fotografi seniori	Dragoș Dumitru, Nicolae Gligor - Grimm, Robert Barlea, Ovidiu Matiu
Fotografi juniori	Diana Racz, Alexandra Micu, Mihail Nistor
Foto cover	Ovidiu Matiu
Art director	Andrei Neagu

ISSN: 2248-1776
ISSN-L: 2248-1176

sibfest.ro









Facultatea de Litere și Arte
Artă teatrală



21 -30 iunie 2024

Cuprins

Pentru poezie nu există vacanță	Diana Nechit	4
Arhitectura infernului contemporan	Laura Frîncu	5
Desfrâu și eliberare în familie	Cristina Drăgan	6
Teatralitate sau conferință științifică *online*	Alba Stanciu	7
Despotism în abis	Atena Bercuci	8
O inocență a existenței sau o vinovăție a esenței	Denisa Neațu	9
Dedesubturi alunecoase: Iluminism versus monarhie	Alexander Hartmann	10
Dansul celebrează, întotdeauna, frumusețea și măreția umană	Ionica Pașcanu	11
Eternitatea în ritmuri de flamenco	Amalia Nanu	14
O rugăciune improvizată este la fel ca una normală	Ionica Pașcanu	15
„Eterna reîntoarcere" sau întoarcerea la origini	Giulia Ivănuș	16
Dezlănțuirea omului scindat	Alexandra Mileșan	17
Matei Vișniec în dialog cu David Gutiérrez	Loreta Popa	18

Pentru poezie nu există vacanță

Les murmures de l'âme

Diana Nechit



Sebastian Marcovici

Isabelle Adjani, prin capriciile și freamătele sale, prin tăcerile și luările sale de poziție, este, poate, incarnația starului francez absolut. Între cinema, teatru, premiere și evenimente mondene, apare, dispare, iar câteodată se retrage în cea mai profundă discreție. Dar, la fiecare apariție, publicul este fascinat de magnetismul de cobalt al privirii sale, de puritatea sufletului său, de inteligența sa redutabilă, de nuanțele subtile, aproape senzuale, ale vocii sale. De la Patrice Chéreau (*La reine Margot*), la Roman Polanski (*Le Locataire*), Werner Herzog (*Nosferatu fantôme de la nuit*), Andrzej Zulawski (*Possession*), dar și Luc Besson (*Subway*) sau Philomene Esposito (*Toxic Affair*), Mélanie Laurent (*Les voleuses*) – pentru a nu enumera decât o infimă parte din producțiile în care a jucat, câștigătoare a cinci premii César, Isabelle Adjani este o actriță totală, cultă și cultivată, care nu se sfiește să-și arate vulnerabilitatea pe scenă, este o prezență caldă și vibrantă.

„Lectura excepțională" în care am avut – noi toți cei care am pășit în Sala Thalia – prilejul să o vedem, să o ascultăm, în această a 31-a ediție a Festivalului Internațional de la Sibiu, este un proiect inițiat de BNF – Paris, *Une bibliothèque parlante*, care a prilejuit întâlniri de excepție între mari actori ai Franței și literatură, între sensibilitatea artistică și cea literară, imortalizând astfel, prin alegerile lor, bucăți memorabile din literatura franceză, dar și mondială. Intitulată sugestiv *Les murmures de l'âme/Freamătul sufletului*, spectatorii vor putea recunoaște sau aprecia extrase din Écrire de Marguerite Duras și *Une âme en incandescence* de Emily Dickinson – texte despre forța scrisului, despre actul de iubire pe care literatura îl presupune, dar și texte dedicate sentimentului iubirii precum romanul *Amour* de Camille Laurens, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos și *En cas d'amour* de Anne Dufourmantelle. La acestea se adaugă texte din Patrice Chéreau, din *Critique de l'anxiété pure* de Fred Vargas și *Lettre d'adieu* de Françoise Sagan, Fred Vargas, Cynthia Fleury, Neige Sinno, *Tigre triste*, într-un concept semnat de Valérie Six. Singură pe scenă, ascunsă de faldurile ample ale unei rochii negre, de inspirație medievală, într-o rază de lumină caldă care o protejează mai degrabă decât să o dezvăluie privirilor noastre avide, indiscrete, dar iubitoare, admirative, citește cu aceeași voce inconfundabilă de *femme/enfant* extrasele alese. Nicio regie scenică aparentă, o scenografie simplă, două canapele de catifea roșii, lumini calde, Isabelle nu are alt partener pe scenă decât pe ea însăși, vocea sa, mâinile sale, sentimentele sale, dar oare nu așa a fost mereu, în arta sa, în filmele și spectacolele sale? La acestea se adaugă viața eroinelor din extrasele citite, iar cuvintele acestora devin confidențele pe care actrița le împărtășește cu noi într-un act pudic și impudic totodată, vulnerabil și fragil, într-un joc subtil al dezvăluirilor și încifrărilor succesive. Unde începe confesivitatea, unde se termină suflul poetic, cred că răspunsul ne-a însoțit pe fiecare în parte în drumul spre casă, în ploaie, în întuneric... De la forța și fragilitatea actului literar, la acele dezvăluiri ale unor sensibilități fremătătoare prinse în vertijul unor iubiri imposibile, interzise, sfârșite sau niciodată începute, la anxietățile și vulnerabilitățile sensibilității feminine, rostirea scenică a Isabellei le dă aura inconfundabilă a unui prezent împărtășit, a unei relații intime în care publicul devine un martor privilegiat, un confesor generos și pasional.

Când o vedem așezată pe canapeaua de catifea nu putem să nu ne gândim la o pictură de Ellsworth Kelly, maestru al culorii, care se joacă cu cromatica: șatenul profund, aproape negru, al părului său, albeața sidefie a pielii, roșul canapelei, un subtil amestec de magnetism, vulnerabilitate, dublate de angajamentul cuvântului rostit, de libertatea emoției și a privirii. Sinceritate și forță, intimism și pudoare.

Fiecare partitură poetică, literară este însoțită de una muzicală: notele lui Phil Glass vor însoți cuvintele lui Marguerite Duras, Thomas Enhco pe cele ale lui Camille Laurens și Maurice Ravel pentru Choderlos de Laclos. Compozițiile muzicale ale lui Georges Delerue vor interveni ca fundal sonor pentru lecturile textelor lui Anne Dufourmantelle și Fred Vargas iar Robert Schumann va rezona în duet cu verbul tandru/acid al lui Françoise Sagan.

Ca un frumos și delicat omagiu adus liricii românești, Isabelle își încheie periplul cu o poezie de Magda Isanos, *Vis vegetal*, jucăușă și tandră, fină ca o acuarelă vegetală.

„Aceste lecturi rămân niște momente efemere, de neuitat, în același timp. Ele rămân în noi pentru totdeauna. Când vorbesc despre textele care m-au traversat în acest fel, nu aduc nicio probă în fața publicului, doar entuziasmul și bucuria mea. Mi se pare foarte frumos și cumva ne apropiem iar și iar de aceea tradiție orală." declara artista într-un interviu. Nimic mai sincer, nimic mai adevărat!

Arhitectura infernului contemporan
În singurătatea câmpurilor de bumbac

Laura Frîncu



Excepționalul regizor rus de teatru și operă, Timofey Kulyabin, sosește pe scena FITS cu un construct inovativ, un spectacol disruptiv prin definiție, în care arta reprezentării filmice și teatrul se suprapun, se influențează și se alterează reciproc, se reconfigurează, rezultând noi sensuri din interacțiunea și tensiunea mediilor artistice, la granița dintre acestea, în liminalitate.

În singurătatea câmpurilor de bumbac este un artefact intermedial, un spectacol complet și complex, despre care sigur se va scrie la superlativ, în care John Malkovich, împreună cu actrița lituaniană Ingeborga Dapkunaite realizează un performance desăvârșit, într-o sincronizare perfectă, dezvăluindu-și extraordinarele veleități artistice. Cei doi pornesc într-un adevărat balet al cuvintelor, un dialog ehivoc sau lungi monologuri paralele, pasaje lirice, cu amplă simbolistică, transpunând magistral pe scenă piesa omonină scrisă de dramaturgul francez Bernard-Marie Koltès.

Clientul și Dealerul se întâlnesc la miez de noapte într-un spațiu conceptual și încep o negociere obsedantă, subversivă; cele două personaje încearcă să comunice, dar sfârșesc prin a ascunde ceea ce gândesc, dialogul se scindează în singurătatea mistuitoare a câmpurilor de bumbac și a dorințelor tainice, teribile, neîmplinite. Personajele experimentează senzații acute de sufocare, sunt captive în nesfârșitele jocuri ale schimbului, care definesc societatea modernă, pe care se bazează relațiile interumane, dar ele negociază ceva indefinit. Textul se caracterizează prin ambiguitate absolută, este deschis oricăror interpretări, provocând teribil spectatorul să caute, să-i atribuie, să inventeze noi și noi sensuri. Miza e incertă, variază în timp și spațiu, poate fi de orice natură economică, socială, politică, etică, sau poate transcende granițele realității până la negocierea celor mai ascunse și imposibile dorințe, visuri, a propriei persoane, a propriului suflet. Distingem din ce în ce mai dificil personajele, acestea poartă vestimentație similară, își inversează rolurile în spațiul scenic, iar atmosfera devine halucinantă, narcotică. Ne putem imagina, totodată, că asistăm la un dialog între conștient și subconștient, între ego și alter-ego, între Eros și Thanatos, între realitate și iluzie.

Disrupția se realizează simultan pe toate planurile, la nivel sonor și la nivel de text, iar vizual, în mediul cinematografic și în cel al teatrului. Tot ansamblul este scindat între spațiul scenic și cel filmic, perspectivele se transformă – observăm personajele într-o anumită poziție pe scenă, însă proiecțiile video alb-negru ni le prezintă dintr-un unghi complet diferit, obiecte sau chiar secțiuni ale scenei dispar din cadrul filmului, distanțele se schimbă dramatic, proporțiile se modifică. Anamorforza, oglindirea sau perspectiva deformată, reprezintă procedeul stilistic vizual primordial al spectacolului, iar uneori imaginea de pe ecran devine extrem de difuză, se dezintegrează pe un fundal sonor teribil. În tot acest ansamblu complex, Kulyabin folosește totodată și metafore vizuale explicite, comprehensibile, amplasând în cadru obiecte precum un turn realizat din cuburi lego, deasupra căruia ninge, se acumulează praful alb, un pantof de copil, oglinda și mai multe curele, pentru a reda plastic posibila vina, păcatul, pedeapsa, abuzul, perversiunea, latura dominantă sau submisivă. Astfel colajul intermedial atinge sfera ireprezentabilului, iar deconstrucția vizuală, sonoră, la nivel semantic, acționează în planul dorințelor, visurilor, abuzurilor, impulsurilor sexuale, adicțiilor, sfârșind prin disecarea, fragmentarea ființei umane.

„Art doesn't exist to be liked" afirma Kulyabin într-un interviu acordat în 2018 și publicat în *The Theatre Times*, iar *În singurătatea câmpurilor de bumbac* reflectă, cu siguranță, această viziune. Spectatorul resimte acut distorsiunea, el este prins în dialogul transmedial extrem de tensionat, este suspus simultan unei experiențe intermediate de ecran și a unei percepții directe, nemijlocite, prin autenticitatea reprezentării, prin impresia realității create de teatru, iar acest montaj excelent creează un disconfort teribil, reinventează cu mijloacele tehnice actuale un extraordinar efect brechtian de distanțare.

Desfrâu și eliberare în familie
Teorema

Cristina Drăgan

Un străin bizar insinuându-se într-o mică familie din bogata burghezie industrială italiană... Iruperi de haos... Pulsiuni, dar și amânări în ordinea eroticului... Senzualitate, exhibiționism, hedonie... Corporalitate descătușată... Jocuri la limita transgresivității... Sunt câteva dintre cuvintele sau sintagmele care se înscriu în universul de idei și senzații din *Teorema*, cel mai recent proiect artistic al artistului Eugen Jebeleanu. Produs de Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu, spectacolul este o explorare în abis; o încercare de chestionare, în cadrul unui univers explicit reprezentat, a failibilității condiției omului prezent și a sensului în contemporaneitate. Având ca punct de referință filmul omonim al regizorului italian Pier Paolo Pasolini, Eugen Jebeleanu dezvoltă, alături de dramaturgul Yann Verburgh, un scenariu dramatic care este, de fapt, un pretext pentru sondarea în zonele de umbră ale identității și sexualității umane, dar și o critică la adresa poziționării sociale privilegiate și a dispariției noțiunilor de suflet, moralitate, libertate interioară. Neașteptat și intruziv, un tânăr străin (jucat cu multă libertate și încredere de Gyan Ros), o întruchipare perfectă a desfrâului, își face cuib în inima unei familii burgheze. Sub atingerea distructivă sau poate, în fond, salvatoare, a acestui tânăr fără nume, care poate fi în egală măsură o nălucire, dar și un simbol pentru ceva ce transcende imediatul, identitățile personajelor sunt scindate și reorganizate, iar, împreună cu ele, și istoria lor comună și subiectivă.

În paralel cu introducerea personajelor în filmul lui Pasolini și a mediului socio-economic și politic al anilor '60, dramaturgia spectacolului impune o convenție similară. Actorii își denunță personajele proprii printr-un joc distanțat și rece, care va fi înlocuit, mai târziu, de un preaplin de energie, de sensibilitate, de gesturi incontrolabile și radicale. Deși prezentate în datele lor cele mai stabile, adică apelând la încadrarea lor într-o clasă socială anume, la închiderea lor într-un spațiu politic și intim, sugerat inteligent de scenografia Velicăi Panduru, industriașul bogat și fără sentimente Paolo (Adrian Matioc), soția lui rătăcită spiritual și neinițiată sexual Lucia (Cendana Trifan), nevrotica, apoi catatonica Odetta (Antonia Dobocan), fragilul Pietro (Radu Costea), artist aspirant și revoltat, servitoarea sanctificată (Raluca Iani) sunt reprezentări abstracte într-o o discuție amplă cu multiple valențe. Tematic, spectacolul este o orchestrare complexă de idei, ce variază de la chestionarea principiilor societății și artei burgheze, la psihanaliză, la destrămarea identităților de împrumut pe care le expuneau personajele, la conceptele de sacru, divinitate, de salvare prin ieșirea din sine sau abandonarea de sine, la cruzime, sexualitate și degenerare, la plictis și ereditate maladivă, pentru a numi doar câteva, într-o montare care renunță parțial la convențiile teatrului aristotelic, precum și la un tip de teatru care se află sub dominația textului.

Liberă este și interpretarea pe care o realizează Gyan Ros ca Străin, ca acest Celălalt excentric și seducător, în rolul Alterității radicale și ispititoare, într-un joc plin de erotism, dar și de vulnerabilitate, care glisează imperceptibil între identitățile pe care le asumă și relațiile scenice tensionate în care se aruncă. De menționat este, însă, și eleganța și prezența statuară a Cendanei Trifan în rolul Luciei, apariție fără de care spectacolul nu s-ar fi compus în aceeași măsură. În Teorema, crearea de imagini singulare și încadrarea corpurilor actorilor în structuri spațiale picturale sunt esențiale pentru demersul regizoral. Scenografia ilustrează și sprijină o construcție regizorală care are ambiția de a substitui acțiunea cu imagini întunecate ale nevrozei, agoniei, ale corpurilor în dezintegrare, ale psihismului uman. Spațiile de joc sunt create printr-un artificiu simplu, scenografa Velica Panduru propunând o perdea semitransparentă prin care lumile se închid și se deschid. În aparență, un spațiu aproape romantic și feminin, în care este sugerată un soi de intimitate de budoar, în care predomină culorile calde și sentimentale, prezente și la nivelul lighting designului (Cristian Niculescu), dar care se sfârșește prin a fi un univers al transparenței opace, al finalurilor enigmatice și închise, al tonurilor vesperale, a austerității și răcelii simbolice ale unui palazzo italian de necucerit.

Eugen Jebeleanu nu creează realități artistice trans-subiective, spectacolele lui nu construiesc un plan de reflexie pentru realități exterioare, ci articulează pe marginea unor experiențe, dileme, nevroze extrem de intime. Crizele pe care le numesc și problematizează își găsesc rădăcina într-o privire pe care o aruncă repetat înspre măruntaiele ființei umane, spre acte și complexe de ordin psihic, spre excentricitățile ascunse ale fiecăruia. O privire uneori plină de cinism, alteori senzuală, uneori ca un elogiu adus culturii europene, evidentă la nivelul dramaturgiei sau temelor pe care le sondează, dar și ca o scoatere în evidență a intereselor personale, lucru evidențiat prin universul sonor creat – în *Teorema*, un mixaj eterogen între muzica lui Iggy Pop, Lana Del Rey, Lucky Love, Nat King Cole sau Ricchi e Poveri, prin apelul la multilingvism și explorarea, prin intermediul actorilor, a limbilor materne și a biografiilor artistice ale acestora.



Sebastian Marcovici

Teatralitate sau conferință științifică *online*

Rohee

Alba Stanciu

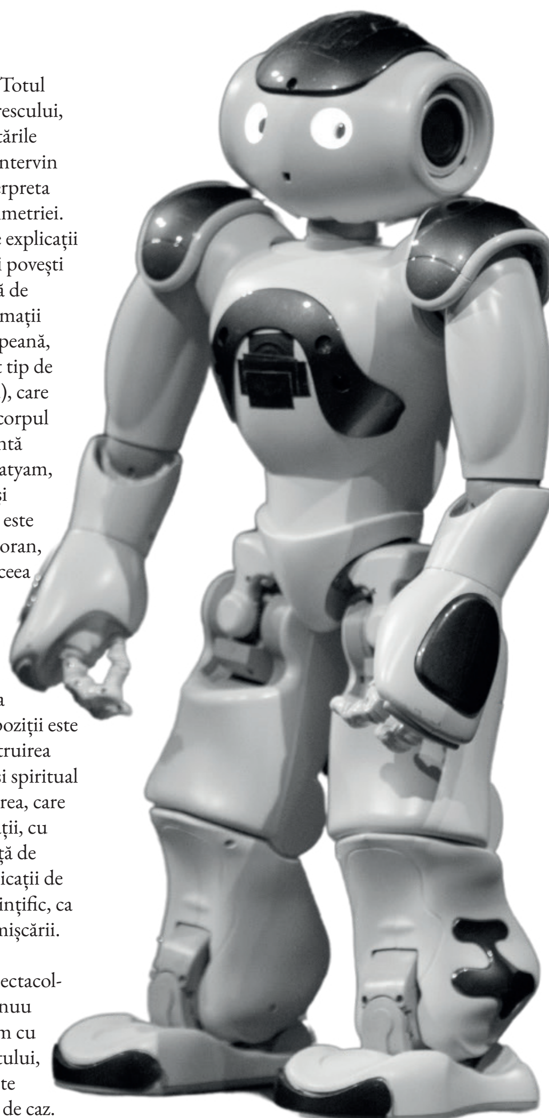
Recentele produse artistice demonstrează interese crescânde spre interdisciplinaritate, multe dintre acestea evoluând spre zone specializate cum ar fi neuroştiinţele sau studiul roboticii. Fără, îndoială interpretarea „spectacolului" prezentat de elveţianul Simon Senn în colaborare cu artista indiană Rohee Uberoi este dependentă de mai multe condiţii. Evident, efectele pandemiei a stimulat şi impus totodată experimentul şi distanţa, metode colaborative facilitate de tehnologie între artişti aflaţi în puncte geografice îndepărtate şi în spaţii private. Sunt create, astfel, noi orientări, dar mai ales fizionomii aparte ale spectacolului, în care centrul de interes îl reprezintă imaginea de pe monitor, transmisă *online*.

Aceste direcţii experimentale (ce vizează melanjul între tehnologie, dansul ritualic indian, spectacolul ca analiză computerizată şi imaginea digitală ce prelucrează mişcarea în procesul construirii de posturi şi forme) reprezintă ideea centrală din Rohee. Sunt, de asemenea, pertinente conexiuni cu alte creaţii artistice ce au unit arta cu tehnologia, cum este cazul celebrului *Biped* creat de Merce Cunningham, a cărui intenţie a fost aceea de a capta mişcarea dansatorului şi de a o transfera, prin proiecţii, în registrul vizual, având ca şi colaboratori artişti deschizători de drum ai acestei direcţii: Shelley Eshkar şi Paul Keiser. Însă în cazul producţiei prezentate de artistul elveţian, nu este vorba de o expunere artistică, ci în întregime demonstrativă, în care analiza şi argumentul raţional, ştiinţific înlocuiesc orice resursă teatrală şi intenţie creativă.

Rohee, titlu ce poartă numele interpretei principale care etalează combinaţii şi fragmente de mişcări, este centrată în esenţă pe relaţia dintre tehnologie şi corp, pe conversaţia online, pe proiecţia şi comentariul celui ce manevrează camera. Totul este creat la vedere, derulat sub semnul firescului, de la prezentările interpreţilor până la testările sistemului de funcţionare. Pe acest fond intervin exerciţii de corporalitate executate de interpreta indiană, ce se derulează după principiul simetriei. Acestea sunt în mod continuu însoţite de explicaţii tehnice combinate cu inserări ale propriei poveşti a dansatoarei care a descoperit această artă de la o vârstă foarte fragedă. Intervin şi informaţii interesante, inedite pentru audienţa europeană, referitoare la semnificaţia gestului în acest tip de dans. Pornind de la Namaskar (înclinarea), care este o mişcare ce implică în egală măsură corpul şi spiritul, interpreta Rohee Uberoi prezintă fragmente şi posturi din dansul Bharatanatyam, completat de informaţii despre istoria sa şi semnificaţia sa sacră. Interesul interpretei este orientat şi spre studiul dansului contemporan, spre cele mai recente direcţii ale acestuia, ceea ce conduce la prezenţa sa în acest proiect colaborativ susţinut de Théâtre Vidi-Lausanne & Compagnie Simon Senn.

Mai mult decât captarea prin tehnologie a mişcării, o altă idee de bază a acestei compoziţii este evaluarea calităţii sale emoţionale, reconstruirea computerizată a unui portret psihologic şi spiritual al corpului. Sunt studiate mersul şi alergarea, care au trăsături specifice ale contemporaneităţii, cu siguranţă, având expresii foarte diferite faţă de oamenii din trecut. Intervin frecvent explicaţii de ordin biologic, motric, etalate în mod ştiinţific, ca o formulă de deconstrucţie a procesului mişcării.

Fără îndoială, *Rohee* intră în zona unui spectacol-conferinţă, cu informaţii ştiinţifice, continuu exemplificate, în care dialogul este sinonim cu discuţia firească prin intermediul internetului, în care relaţia între regizor şi performer este înlocuită de cea între cercetător şi studiul de caz.





Robert Barlea

Despotism în abis

Caligula

Atena Bercuci

Piesa lui Albert Camus, *Caligula*, este adaptată în regia lui Ivan Uryvsky, cu o scenografie extraordinară semnată de Petro Bogomazov. Fiecare detaliu al spectacolului se completează armonios și induce spectatorului o transă paralizantă, în care reflexiile violente asupra absurdului, specifice filosofului francez, îți îngheață sângele în vine. Dialogul dintre personaje te poartă liric prin atrocitățile piesei, alunecând din metaforă în brutalitate, pe nesimțite.

Un container mare de metal ruginit, cu mici ușițe decupate în acesta, unele pe verticală, altele pe orizontală, conține toate personajele. Se deschide o ușă la dreapta, vedem o siluetă învăluită de fum. Se deschide o alta, pe verticală, cu corpul unei femei aproape dezbrăcate, înghesuit în spațiul mic; începe să se atingă erotic. Fiecare replică are un ecou, par rostite într-un spațiu complet diferit față de cel pe care îl vedem. Dă o senzație stranie, deși buzele actorilor se mișcă în timp ce-și rostesc replicile, cuvintele sunt rupte de acestea, răsună ca într-un vid acustic. Îl vedem pe Caligula (Vitalii Azhnov) cu o față albă, murdară de praf, o prezență scheletică, aproape inumană, cu urme de despotism întipărite constant pe trăsături. Este îndurerat în urma morții amantei și surorii sale Drusilla; deschide una dintre uși, unde stă Helicon într-un spațiu cu un magnetofon deasupra care urmează să fie pornit și oprit de mai multe ori de-a lungul spectacolului. Caligula, sau Caius cum i se adresează Helicon, începe să povestească cum a fost brusc copleșit de o dorință de a stăpâni imposibilul. „Vreau luna de pe cer", spune. Luna devine metafora în lumina căreia personajul își justifică zbaterea, convulsia ideologică, machiavelică pentru putere. În mintea lui, aceste fantasme, interpretate inițial drept un episod psihotic de restul personajelor, sunt singurul mod de a stăpâni absurdul existenței. Se delectează cu abuzul de putere, vede în exercitarea acestui control singura modalitate de a obține libertatea.

Unul câte unul, restul personajelor devin victimele acestei demențe, acte de cruzime împrăștiate în viețile tuturor celor din jur cu o sminteală detașată. Spectacolul ridică întrebări despre natura puterii, despre cum aceasta se șerpuiește în sufletul omului și despre cum îl deformează. Dar nu îi deformează umanitatea încât să semene cu chipul unui zeu? Nimic nu conține mai mult potențial de brutalitate, mai multă cruzime aleatorie decât zeii. Caligula se îmbracă, încet, lasciv, în haine de femeie, își trage un dres transparent peste genunchi, corpul îi alunecă într-o rochie mov. Începe să danseze pe o muzică electronică, într-o lumină mov, absorbit în cultul propriei personalități. Caesonia, amanta sa, îmbrăcată în haine bărbătești, îl prezintă drept Caligula-Venus „zeiță a suferinței și a dansului, născută printre valuri din sare și zgomot, cu mâini pline de flori și de crime."

Cherea, unul dintre personaje, plănuiește să-l asasineze pe Caligula. Discută cu el despre poezii, despre sensul vieții esențializat în culoarea cerului atunci când trece din noapte în zi, despre cântecul păsărilor și mirosul ierbii. Caligula îl aprobă vehement, ceea ce doar adâncește și mai mult natura înșelătoare a abuzului lui de putere. Declară că el nu este un tiran, un tiran pătează totul de sânge pentru niște idei în care crede, însă el nu crede în nimic. În spatele căutării sale smintite pentru eliberare se ascunde, mârșav, o fascinație pentru distrugere, un *appel du vide* monstruos: „Nimic nu se compară cu puterea distrugătoare (...) Puterea creatoare este doar un joc de copil."

Până la finalul spectacolului, Caligula înlănțuie o serie de atrocități îndreptate atât spre persoanele din cercul său apropiat cât și către populație, pe care vrea s-o înfometeze. Îi cunoaște planurile lui Cherea, însă nu face nimic în legătură cu acestea, se lasă purtat de tornada distrugerii cu conștiința rece a faptului că, la rândul său, va fi distrus. În monologul lui final, recunoaște că la celălalt capăt al acestei vărsări de sânge nu a găsit acea libertate absolută la care visa, zădărnicia tuturor faptelor sale și a existenței în general omorându-l cu mult înainte să fie asasinat. Corpul îi rămâne atârnat, contrast grotesc al pielii sale albe, pe fundalul ruginit al containerului.

Spectacolul este fără îndoială provocator, te lasă cu un gust amar și cu ritmul galopant al năruirii printre gânduri. Galbenul și albastrul steagului ucrainean, ridicat cu mândrie de actori la final, punctează și mai bine cruda relevanță a mesajului, într-o lume în care puterea se pierde, deseori, în abuzuri abisale.



Dragoș Dumitru

O inocență a existenței sau o vinovăție a esenței

Caligula

Denisa Neațu

Tragedia modernă, contrar convențiilor realist-naturaliste, necesită atât revoltă, cât și ordine. Eroii sunt pedepsiți nu pentru crimă, ci pentru negarea echilibrului. Spiritul ei oscilează între nihilism și speranță. Omul modern, conștient de ambiguitatea existenței sale și a istoriei, trăiește într-un climat tragic. Trebuie, deci, recunoscute limitele individuale, sub presiunea istoriei și prin recrearea unei noi sacralități.

Caligula Teatrului Național Ivan Franko din Kiev, piesa scrisă de filosoful și dramaturgul algerian Albert Camus și montată de regizorul ucrainean Ivan Uryvskyi, se centrează pe relația dintre conștiință și realitate. Omul nu alege să existe și trăiește într-un univers absurd, ceea ce duce la o criză a libertății. Singura atitudine autentică, prin care individul poate atinge esența prin conștiință, este revolta – filosofică, metafizică sau socială, inspirată de modelul lui Hegel. Omul revoltat trăiește autentic în prezent, integrând trecutul și anticipând viitorul cu teamă și angoasă. O realitate crudă a prezentului, o juxtapunere între arta teatrală și pericolul vieții reale.

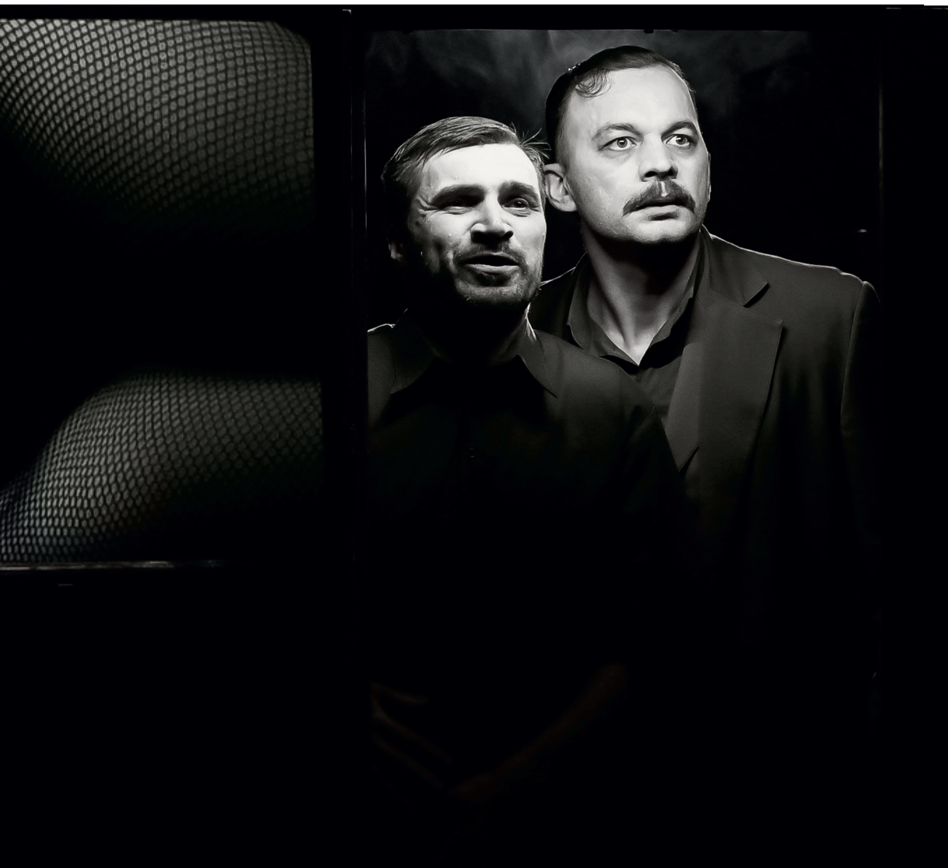
Existențialismul se axează pe problema existenței umane, aducând în discuție polarizarea dintre esență și existență. Esențialismul (susținut de filosofia clasică) pune accent pe esența fenomenelor (definită prin ceea ce este o ființă), în timp ce existențialismul prioritizează conștiința faptului că te-ai născut.

Absența unui sens intrinsec al realității, degradarea a tot ce există, se regăsesc în aparenta simplitate a decorului metalic, rece, rigid, uzat. Scenografia subliniază neaderența afectivă la lucruri. Ea nu se fixează într-un model stabil; străpunge tensiunea și incertitudinea.

Caligula respinge consolări ale singurătății și demonstrează imposibilitatea trăirii fericirii. După moartea surorii sale Drusilla, ajunge la concluzia că viața nu are sens și decide să sfideze orice normă morală sau socială. Comportamentul său tiranic reflectă revolta unui univers indiferent. El crede că acceptarea onestă a absurdului este singura cale de a combate singurătatea existențială. Înconjurat de putere și oameni, singurătatea sa este agravată de conștientizarea faptului că toți cei din jur îl urăsc și îl tem, iar puterea lui absolută nu îi aduce niciun fel de consolare sau sens. Regia lui Ivan Uryvskyi îl folosește pe Caligula pentru a reflecta asupra tiraniei și abuzului de putere, elemente omniprezente în orice regim opresiv; devine un simbol al conducătorilor ce distrug viețile oamenilor din motive arbitrare. Actele de violență și distrugere, suferința nejustificată și pierderea de vieți umane sunt trecute prin prisma absurdului camusian, iar spectacolul pune în evidență consecințele devastatoare ale războiului. Deși evită să abordeze direct războiul actual, revolta ucrainienilor împotriva opresiunii și a invaziei nu este doar o luptă pentru supraviețuire, ci și o afirmare a existenței lor într-un univers care pare, adesea, nedrept și indiferent. Propunerea sa conturează acțiuni prin care Caligula își manipulează curtenii să comploteze asupra asasinării sale, orchestrându-și, practic, propria moarte. Dezvoltă trăsături de manie și un comportament autodistructiv ce-l împiedică să mai distingă binele și răul.

Caligula însuși este o figură a alterității și nonconformismului extrem. Afirmarea identității devine și ea un act de revoltă. O luptă pentru recunoaștere într-o lume care nu oferă nici sens, nici justiție. Problema libertății nu este problema supraviețuirii; este problema opțiunii. Tema queer a spectacolului (redată de elementele drag din costumul lui Caligula) prezintă o expresie a libertății individuale: alegerea, autenticitatea personală, relația dintre conștiința individuală și cea a maselor, modul de generare al sensurilor existenței, a valorilor - din punct de vedere personal. Așadar trăirea autentică nu o poți dobândi decât prin efortul de a te smulge din conformismul vieții cotidiene.

În mijlocul unui univers care se scufundă în haos, Ivan Uryvskyi oferă un răspuns artistic curajos la adversitate, portretizând declinul moral în fața crizei. Acolo unde cuvintele nu mai au niciun rost, deznădejdea alimentează vina și grija, existența și esența.





Dedesubturi alunecoase: Iluminism versus monarhie

Backs(l)ide

Alexander Hartmann

Backs(l)ide abordează parodic perioada elisabetană, despre care William Shakespeare a scris în operele sale. Adoptând o atitudine echidistantă față de antagonismul dintre susținătorii monarhiei absolute și iluminiști, spectacolul expune sub lupa publicului moravurile extrem de lejere ale clasei nobiliare deopotrivă cu ale celor din păturile inferioare în Anglia secolului al XVII-lea. Structura este clasică, cu prolog, o intrigă principală care se dezvăluie de la început, completată de intrigi secundare care se unesc în climax, care coincide cu finalul, urmat de epilogul plin de învățăminte pentru oameni de acum și aici.

Spectacolul debutează cu un prolog în care e setată convenția de joc. Personajul central, spărgând cel de-al patrulea perete, se adresează direct privitorilor: „Allow me to be frank. You will not like me...” Convenția este susținută de aparté-uri, de momentele de dialog direct ale personajelor cu publicul, de intermezzo-urile cu muzică de factură modernă, de stilul de joc versatil al actorilor, care alternează cu măsură între formalismul perioadei reprezentate și realism.

Din panoplia de opt personaje prezente pe scenă, distingem bufonul, în persoana protagonistului, *Charles le Troix*, rege de două săptămâni, dintotdeauna înclinat spre amor și plăceri carnale, deloc interesat de valorile tradiționale, de etichetă sau de regatul pe care este dispus să-l abandoneze pentru a o clipă de iubire trecătoare cu o cântăreață cu vederi iluministe. Este secondat de Bucket (*Găleată*), oficial majordom regal și, în particular, complotist întru asasinarea regelui și progresist iluminist. Antagonistul este personaj colectiv, reunind fratele nelegitim, regina, abandonată pentru cuceriri mai atractive și vânzătoarea de fructe care, în fapt, controlează bursa bârfelor, zvonurilor și ale întâlnirilor ilicite de la Curtea unui ipotetic Charles al III-lea, care s-ar fi urcat pe tron în 1666, după ce domnia puritană a familiei Cromwell (tată și fiu) s-a încheiat.

Nu numai referințele istorice, ci și numele sunt ilustrative în spectacol, cu dublu sens: pentru caracteristica principală a personajului și ca exponent al unei categorii. Fratele nelegitim, *Solomon Spare* (*Solomon, cel de prisos*), e inutil, nedorit, potențial provocator de probleme, un etern uneltitor la tronul la care i se neagă accesul; regina, *Quibble* (Echivoc), în relație cu regele este ambiguă, cu două fețe, suspectă și – poate – îndoielnică în intenții; lordul *Flattering* (*Lingușitorul*) este prototipul măgulitorului servil, gata să facă orice pentru a beneficia de apropierea de cei de la putere. Servitorii sunt denumiți prin ustensile casnice – Găleată și Mop –, ceea ce subliniază și relația lor intimă, discret consumată, departe de privirile indiscrete ale mai-marilor zilei. Singurele personaje care nu au nume, dar care controlează desfășurarea evenimentelor, sunt cântăreața misterioasă, cu vederi iluminist-socialiste, de reacția – rece și, poate, calculată –căreia se îndrăgostește regele îndeajuns de mult până la a-și părăsi îndatoririle regale și a abdica din funcție, o referință directă la Eduard al VIII-lea – și vânzătoarea de fructe, deloc umilă în ciuda condiției din naștere, conștientă de puterea sa de a influența nobilime și capete încoronate, codoașa de serviciu și, în realitate, păpușarul care conduce prestațiile individuale, acolo unde își dorește ca acestea să fie.

Personajele nu sunt chiar cine par să fie, eirōn, în persoana slujitorilor regelui și reginei, descurcăreți și îndrăgostiți unul de celălalt, dovedindu-se adepți ai iluminismului și subversivi agenți ai schimbării, iar clasele superioare – pline de agroikos, mânați de instincte primare și fără viziune, total inadecvate și inadecvați rolurilor înalte pe care le ocupă: „Empty as the head who wears the crown”, spune disprețuitor Bucket, în timp ce cugetă la complotul care ar putea schimba totul, iar cântăreața mascată postulează „the monarchy is futile”.

Referințele directe la numele din actualitate nu fac decât să sublinieze caracterul asumat parodic al montării Liverpool Institute of Performing Arts, care pune totul sub semnul întrebării, tocmai pentru a ajunge la fapte, reperele din epoca shakespeariană fiind un arc peste timp care scot în evidență conservatorismul și importanța tradiției în cultura britanică.

Costumele stilizate amintesc de eticheta secolului al XVII-lea, dar sunt îndeajuns de lejere pentru a permite actorilor să susțină cu succes interludiile dansante dintre situațiile scenice. Schimbările de costum și transformările la vedere ale personajelor subliniază jocul în joc, teatrul în teatru, accentuând valențele comice, cu rol de tragere a unui semnal de alarmă vizavi de forma fără fond și de propunerile politicianist-sforăitoare care doar par valabile și încadrate tendințelor majoritar agreate.

Universul sonor, pe ritmuri renascentiste, britpop și rock, introduce semnificații suplimentare temei centrale a antagonismului între clasa conducătoare, decadentă, depășită, o marionetă în mâna oportuniștilor și a servitorilor, și ascensiunea adepților celor care pun sub semnul întrebării fundamentul inamovibil al monarhului ca uns al divinității și al monarhiei ca unică formă dezirabilă de guvernământ: duelul Hobbes – Locke – Rousseau tratat artistic, cu deriziunea și detașarea necesare artei care propune, nu impune.

Deloc întâmplător, coloana sonoră a spectacolului e plină de aluzii cu privire la adevăratele intenții și la pluralismul înțelesurilor. Și, poate, cea care rezumă cel mai bine scopul politic și specificul spectacolului *Backs(l)ide* este refrenul foarte-cunoscutei, chiar abuzat de utilizate, melodii *Sweet Dreams* (*Are Made of These...*):

„Some of them want to use you
Some of them want to get used by you
Some of them want to abuse you
Some of them want to be abused...”

Concluzia prezentată în epilog se adresează celor prezenți, contemporani reprezentației spectacolului: pe o scenă unde toate personajele principale sucombă, în principal din cauza credulității și naivității, cei care rămân să ducă povestea mai departe – și să schimbe ceva – sunt cei care i-au servit pe conducători. Aceștia își adresează direct îndemnul publicului:

„We will bring change
Turn your eyes onto your own estate
It's never too late.”


Alexandra Micu

Dansul celebrează, întotdeauna, frumusețea și măreția umană

Sol Invictus

Ionica Pașcanu

O simplă căutare pe cel mai popular site ne arată că *sol invictus* înseamnă, în limba latină, „soarele neînvins". Faptul că Hervé Koubi, coregraful companiei care îi poartă numele, a ales acest titlu pentru un spectacol de dans contemporan este sinonim cu a ne oferi „cheia" edificiului său artistic. Suntem, de altfel, ghidați prin pădurea de simboluri, pe care orice manifestare de acest fel o presupune, iar cu ajutorul reflecțiilor împărtășite în debutul spectacolului, vom vedea șaptesprezece dansatori din aproape tot atâtea țări și mulți dintre ei n-ar avea ce să caute unul lângă altul, dacă arta nu ar fi limbajul prieteniei și al bucuriei de a trăi frumos și ne vom împărtăși din ideea că binele va prevala. La finalul spectacolului înțelegem că toate promisiunile au fost mai mult decât împlinite și suntem recunoscători pentru preaplinul emoțional la care am avut șansa să ajungem.

Pe scenă se află un material de culoare galbenă care rămâne rulat, în cea mai mare parte a spectacolului, de-a lungul laturii din fundal, fiind mereu luminat de reflectoare. Se creează astfel un efect vizual puternic, asemănător malului unui tărâm magic și însorit din țara fericirii... Și de care dansatorii sunt mai aproape decât noi, cei rămași în întunericul sălii, dar unde suntem invitați să ajungem împreună... Ei vor compune imagini de o plasticitate dificil de descris atunci când transformă acea pânză în valurile unei mări de aur, sau în voalul unei mirese a soarelui, sau într-un acoperământ de sub care ieșim învingători sau în multe altele. Jocul cu eclerajul este, de asemenea, o sursă de poeticitate când, de exemplu, dansatorii rămân grupați într-un con de lumină și par decupați dintr-o poveste fantastică, locuitorii ai unei lumi în care frumusețea este posibilă.

A vorbi despre compoziția coregrafică este o provocare în sine. Dansatorii creează forme geometrice diferite, cercuri pe care le desenează într-un mers susținut, dar care devine, treptat, nu doar funcția membrelor inferioare, ci al întregului corp, deoarece înaintarea prin viață nu se face mereu „pe picioarele tale" ci și târâș sau în mâini, ori chiar alunecând cu „cu susul în jos". Ei vor mărșălui de-a lungul scenei, în șiruri paralele, venind fiecare din direcții diferite, iar imaginea haotică a unui oraș aglomerat, în care traiectoria fiecăruia pare o linie fixă, rigidă, ce exclude orice întâlnire, ceea ce poate fi un eveniment fericit, dacă se evită o coliziune, dar și semnul unei însingurări fără leac. Reflecțiile de acest fel nu fac, însă, dreptate magiei dansului care se dezvăluie în fața ochilor noștri, din ce în ce mai uimiți și absorbiți și aceasta deoarece au gesturi de o gingășie, o fluiditate, o maleabilitate, ce captivează. S-ar putea spune că acestea sunt atributele firești ale dansului, că trebuie găsite alte formulări și explicații, dar corpurile lor sculpturale, mișcările de o flexibilitate și de un firesc, de o naturalețe (calități la care se ajunge doar după o muncă de o intensitate greu de bănuit) ne fac să uităm legile fizicii.

Se creează multiple tablouri vivante, dansatorii vin treptat spre noi, ca pentru a ne spune ceva, dar știu că frumusețea mișcării e limbajul lor și pleacă lăsându-ne tânjind după un mesaj pe care îl simțim ca revelator. Una dintre cele mai memorabile scene este cea în care se poziționează ca în celebrul tablou al lui Leonardo da Vinci, Crearea lui Adam, devenind fiecare „primul om", cel care a cunoscut atingerea divină într-o măsură care nouă ne este, acum, refuzată cu obstinație. Acele secunde în care așteaptă ca „părintele" să le întindă o mână, să-i atingă pentru a le dovedi că vor fi mereu protejați, este deosebit de tulburătoare. Cu atât mai mult, cu cât nu creează imaginea așezându-se spre noi, ceea ce ar fi putut avea o conotație paradoxală, deopotrivă blasfemică și generoasă cu umanitatea, creatori și creații în același timp, ci ca și cum ar fi o continuare a sălii, ar fi alături de noi, venind din rândurile noastre. Cu toții, dansatorii de o grație și o eleganță desăvârșite, și publicul, poate mai puțin expresiv, dar la fel de aproape de perfecțiunea umană, ne bucurăm împreună să fim parte din creația divină.

Celebrarea puterii fizice și psihice pe care omul nu trebuie decât să o acceseze, pentru că se găsește acolo, în sufletul și mintea lui, capătă o concretețe ce aproape că ne lovește, când ne dăm seama că în fața noastră evoluează și un tânăr ce are un picior amputat. Nimeni nu îl tratează diferit, este parte integratoare și necesară din ansamblul dansatorilor, forța pe care o emană atunci când se ridică și face ca infirmitatea sa să fie, parcă, un detaliu, sau chiar să devină invizibilă, ne creează o bucurie de o mare intensitate. Limitele noastre fizice sunt doar atât, limite ce pot sau vor fi îndepărtate.

Dansul care s-a dezvăluit în fața noastră în sala din Centrul Cultural „Ion Besoiu" din Sibiu a unit cerul cu pământul la modul cel mai propriu cu putință. Protagoniștii făceau salturi amețitoare, ce dovedeau că forța gravitației poate fi și ea învinsă sau salvarea de care avem nevoie vine din încrederea reciprocă, chiar până la punctul în care ajutorul celuilalt face diferența dintre viață și moarte. Suntem cu toții fiii soarelui, ai luminii, sau poate că și noi trebuie să avem un aport important ca ea să poată învinge. Și nu ne putem alege alte exemple mai frumoase și mai puternice care să ne mobilizeze să urmăm acest drum decât acești dansatori atinși de grația divină.


Ovidiu Matiu

Bucură-te de această ediție FITS



de livrări ne ocupăm noi!

GLS.

FITS 2024

FRIENDSHIP



ACELAȘI FITS GROZAV
CU ALTE NOI PRIETENII

EDIȚIA A XXXI-A

21-30 IUNIE

#FITS2024

F I T S

www.sibfest.ro

Eternitatea în ritmuri de flamenco

Carmen

Amalia Nanu

Poveștile pot fi spuse în multe feluri. Cu toate acestea, dacă ar fi să ne gândim, câte dintre ele depășesc bariera timpului? Exact, doar cele cu mesaj puternic și cu un mod de interpretare impresionant!...

David Gutiérrez, împreună cu Compania de balet de flamenco din Barcelona, și-au propus (și au și reușit!) să transmită mai departe, atât în timp, cât și în spațiu, mitul etern a lui Carmen.

Carmen este considerată ca fiind una dintre cele mai frumoase și spectaculoase capodopere lirice, fiind și una dintre cele mai cântate, de-a lungul timpului. Opera, a cărei muzică este atribuită lui Georges Bizet, este compusă pe un libret de Henri Meilhac și Ludovic Halévy după nuvela omonimă a lui Prosper Mérimée, își dovedește puterea de a transcende timpul și spațiul chiar aici și acum, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2024. Mitul lui Carmen poate deveni etern, a trecut până acum prin trei secole, datorită mesajului social care abordează rolul și libertatea femeii în societate. Așadar, deși G. Bizet a plecat dintre noi dezamăgit de reacția publicului său, care nu a fost pregătit pentru asemenea poveste și personaje neconvenționale, *Carmen* este astăzi, încă, alături de noi!

David Gutiérrez, ca și coregraf și ca și dansator, a avut finețea de a introduce atât elemente tradiționale, cât și elemente noi din lumea flamencoului, cu scopul de a o aduce mai aproape de public pe Carmen, de a evidenția încă o dată condiția femeii în societatea de atunci și de acum. Machiajul, coafurile, costumele, accesoriile și decorul au puterea incredibilă de a introduce publicul direct în universul Seviliei secolului al XIX-lea Detaliile coerente și minuțios lucrate nu lasă loc de interpretări și de întrebări, ci invită spectatorii să se lase purtați în universul capodoperei.

Cu toate acestea, muzica live oferită de către Emerald Martin și dansul flamenco oferit de Compania de balet flamenco din Barcelona sunt cele care te transportă cu adevărat departe de sala de spectacol.

Flamenco este mai mult decât un simplu dans, este o tradiție prin care se exprimă expresii artistice prin prisma mișcărilor trupului, a cântecului și a muzicalității. Regiunea Andaluzia din sudul Spaniei este „inima" flamencoului, dar acesta are rădăcini și în zona Extramadura. Nu e de mirare că, în aceste zone, are rădăcini și coregraful spectacolului care, îmbinând toate elementele menționate mai sus, a reușit să emoționeze un public atât de numeros.

Atât dansul, cât si muzica live, au reușit să atragă publicul în moduri oarecum neconvenționale pentru o sală de teatru. Publicul participă activ la acest spectacol, ținând ritmul dansului, aplaudând, fluierând și simțindu-se mai mult decât bine în tot acest timp. David G. este principalul „vinovat" pentru întreținerea acestei atmosfere și al acestui contact intim cu publicul, asigurându-se că personajul său, toreadorul Escamillo, comunică în mod direct și activ cu publicul, pe parcursul spectacolului.

Nici celelalte două personaje principale nu se clasează mai prejos, Carmen și Don José, au zeci de minute în care scena le aparține, individual și împreună, în care reușesc să farmece publicul cu pașii ce aduc ritmurile flamencoului peste hotare. Tot spectacolul este acompaniat de muzica live oferită de Esmeralda Martin. Acest lucru fiind specific spectacolelor de flamenco, „cânte" fiind expresia vocală a Flamenco. Stările sufletești, care trec de la bucurie la tristețe, de la descurajare la frică, sunt, toate, exprimate prin linia melodică și prin versurile sincere și expresive, care sunt, la rândul lor, caracterizate prin simplitate și concizie. Bucuria, erotismul, libertatea și spiritul visător a lui Carmen se regăsesc în totalitate în acest spectacol, toate acestea fiind o dovadă a imortalității mitului lui Carmen.



Ovidiu Matiu

O rugăciune improvizată este la fel ca una normală

Greutatea unui corp

Ionica Pașcanu

Ne dorim, de fiecare dată, să trăim o emoție intensă într-o sală de spectacol, să plecăm de acolo mai înțelepți (sau doar mai bucuroși), dar întâlnirea cu textul Victoriei Spunzberg, *Greutatea unui corp*, prin intermediul spectacolului-lectură regizat de Mariana Cămărășan, în cadrul secțiunii „Virgil Flonda" din FITS, ne-a lăsat într-o stare sufletească greu de depășit sau definit. O parte dintre spectatori sunt deja „antrenați" și revin în Casa Artelor știind că vor fi parte dintr-o poetică teatrală specială, în care trebuie să suplinească imaginativ o construcție scenică mai elaborată, în care pot închide ochii pentru a trăi mai intens în peisajul sonor fără a-i suspecta cineva c-ar fi „dezinteresați". Dar, de data aceasta, nimeni nu și-a putut desprinde ochii de la Cristina Ragos, o actriță care „a ars" asemeni unei torțe în întuneric: mai strălucitor și mai necesar decât în oricare altă împrejurare, permițându-ne să îi devenim parteneri într-un drum anevoios. Cu atât mai anevoios cu cât știm, cu o precizie de ceas elvețian, că vom parcurge cu toții, într-un fel sau altul, Golgota pierderii în fața bolii și morții, indiferent cât ofrande, sau simple rugăciuni, aducem divinității...

Rezumatul textului poate fi o frază seacă: o tânără, Olga, trăiește drama de a ajunge în punctul în care își dorește ca tatăl său „să treacă într-o lume mai bună", deoarece boala îl lasă dependent de ceilalți, iar imaginea decrepitudinii (chiar dacă intensitatea iubirii sale este mai presus de orice îndoială), o vlăguiește din toate punctele de vedere. Acesta este un subiect mai mult decât inconfortabil, pentru că bătrânețea, indiferent că este a noastră sau a celor dragi, rămâne semnul că viața nu înseamnă doar fericirea construită cu migală și perseverență de-a lungul câtorva decenii. Iar numărul lor este irelevant din moment ce timpul și boala pândesc și atacă tineri și seniori, deopotrivă.

Cineva ar putea amenda patetismul acestor rânduri pe motivul, îndreptățit, că sunt subiectele literaturii dintotdeauna și de pretutindeni, așa cum dovedește și jocul intertextual deosebit de inteligent și rafinat la care se recurge. De altfel, deschiderea textului devine și un posibil „colac de salvare" pe care autoarea ni-l aruncă, generoasă, pentru a ne ajuta să depășim marasmul unor trăiri copleșitoare. Sau pentru a da universalitate unor experiențe de interes personal, iar arta rămâne acea dozare, în proporții infinitezimale, între lumea noastră, interioară, și exterior... O spectatoare făcea o astfel de observație, în dezbaterea ce a urmat reprezentației și a fost condusă, ca de obicei, de Bobi Pricop: unul dintre personaje, ambulanțierul, funcționează ca un „înger al morții" metaforă recurentă în istorie, filosofie, dar nu numai, prin care putem asocia istoria „mică", particularul, cu cea universală.

Rămânând în sfera intertextualității, este deosebit de incitant felul în care autoarea țese în operă trimiterile la Anton Pavlovici Cehov și la textul său Trei surori. Capodopera dramaturgiei rusești, și nu numai, începe cu rememorarea morții tatălui celor trei surori, Mașa, Olga și Irina, eveniment de la care se aniversează un an. Apoi se construiește pe dorința lor arzătoare de a „pleca la Moscova", acțiune sinonimă cu evadarea dintr-un univers claustrant și tragic. Însă, ceea ce face autoarea spaniolă, este să ne arate că cele trei surori ar trebui să fie fericite, că sunt, practic, ingrate în fața providenței care le-a ajutat să nu se confrunte cu lupta dintre viață și moarte, cu „mortul viu" pe care îl iubești, dar care a devenit o simplă formă fără conținut și îți este imposibil să te acomodezi cu acest iad. Un iad care te consumă, indiferent că ajungi să conviețuiești cu durerea, ajungând să te revolți trimițând rugăciuni unui transcendent care lucrează, însă, după propria sa agendă. Dialogul între artă și realitate (textul contemporan ne vorbește și despre alte probleme acute, așa cum este colapsul sistemului de sănătate sau lipsa empatiei angajaților săi, așa cum o percepem noi, aparținătorii, dar pe care am putea să o acceptăm ca atare, din moment ce egoismul este, așa cum ne învăța Schopenhauer, doar semnul vieții) se continuă prin faptul că doctorul care-l îngrijește pe tată se numește Anton Pavlovici și se declară autor dramatic. Ar putea fi el, oare, Cehov „al nostru"? S-ar putea răsturna, astfel, toate reperele temporale și Trei surori să fie doar varianta edulcorată, îmblânzită, a traumelor la care un doctor e obligat mereu să asiste? Sau spiritul contemporan nu mai are răbdarea necesară să vorbească în metafore, alegorii și vrea să dezvăluie un adevăr dureros: că drama surorilor cehoviene pălește în fața dramei de a trece de la rugăciunea ca tatăl tău să trăiască, la aceea în care-ți dorești ca totul să se sfârșească? „Un corp care devine prea greu", care se transformă într-o piedică pentru ceilalți, ne dovedește că suferințele fizice, concrete, sunt, poate, mai acaparatoare decât cele spirituale, că moartea este și izbăvitoare. Dar toate rugămințile Olgăi, mai mult sau mai puțin improvizate, nu sunt ascultate și suntem puși din nou în fața revoltei omului contemporan că divinitatea ne-a abandonat, că cerul e mult prea pustiu. Iar protagonista, ajunsă la capătul puterilor omenești, își asumă rolul de a curma suferințele tatălui, poate și pentru că locuiește la etajul patru, într-un bloc fără lift. Implicațiile umane, la orice nivel – literar, filosofic, psihologic etc. – ale acestui gest, ar umple biblioteci.



Robert Barlea

„Eterna reîntoarcere" sau întoarcerea la origini

Curannera

Giulia Ivănuș


Robert Barlea

Sala Sinagoga Mare a găzduit un spectacol muzical de origine italiană, pe numele său original *Curannera*. Timp de o oră, am fost purtați prin cultura populară italiană, cu tradițiile, obiceiurile și ritualurile ei, strâns legate de conexiunea între divinitate și om.

Formația este alcătuită din trei oameni, Virginia Pavone la voce, Gianni Sciambarruto la chitară, și Simone Carrino la tamburină. Pe lângă aceste instrumente principale, cei trei au folosit multe altele, cum ar fi berimbaul, flautul și toba șamanică.

Fiecare melodie avea o poveste ce își are rădăcinile în cultura populară italiană. Spre exemplu, Curannera, care este și numele formației, era o femeie vraci, ce practica medicina alternativă pentru a vindeca trupul și sufletul. De altfel, fiecare cântec se adresa unui zeu, sau unei figuri protectoare importante. Conexiunea cu religia, cu tradiția, sunt elementele care stau la baza acestui ansamblu muzical, ceea ce îi face să ajungă la sufletele oamenilor, indiferent de țara în care se află. Nu este nevoie să vorbim aceeași limbă sau să împărtășim aceleași obiceiuri pentru a ne conecta cu muzica. Ea este universală și nu este nevoie să îi înțelegi cuvintele pentru a îi simți vibrația și intensitatea și mesajul.

În sală, ușor-ușor, s-a creat o micro comunitate, de oameni veniți din toate părțile, dar care își împărtășeau starea de bine reciproc. Indiferent de preferințele muzicale personale, acest gen de concert nu poate decât să te binedispună și să te încarce cu energie.
Repertoriul este unul complex, care te trece prin diverse stări. Am ascultat melodii despre durerea Fecioarei Maria, atunci când a aflat că fiul ei va fi răstignit, până la cântece destinate zeilor pentru, protecția femeilor în timpul nașterilor. Toate acestea au fost transmise cu o sensibilitate aparte, prin vocea puternică a solistei, armonizată cu instrumentele folosite. La finalul momentului, aceștia au decis să implice publicul, făcându-ne să cântăm împreună cu ei o melodie, un soi de rugăciune braziliană.

Încă o surpriză plăcută pe care ne-au oferit-o, a fost combinarea a două cântece: unul popular românesc și unul italian, moment de fuziune între culturile și limbile noastre, ce ne-a făcut să cântăm la unison.

Dacă simți nevoia undei seri de deconectare, în care să înveți și să te bucuri de tradițiile altor locuri ale lumii, recomand cu căldură spectacolul muzical Eterna reîntoarcere.


Robert Barlea

Dezlănțuirea omului scindat

Milk

Alexandra Mileșan

Milk este un spectacol despre dans, pasiune, impuls, senzualitate, haos. Athanor Academy ne propune un spectacol de Edith Buttingsrud Pedersen care, fără vreo ezitare, trebuie spus că este cu totul neobișnuit. Vorbim aici despre un amalgam de sentimente, atât pentru dansatoare, cât și pentru spectator. Asta consider că se și urmărește, nu ordinea și liniștea...

Deja, de la început, există o ieșire din obișnuit. Spectacolul începe de la capătul coridorului care ducea spre scenă, dar care acum devine o primă scenă, înainte de a ajunge la cea din studioul de teatru CAVAS. Vedem patru ecrane și niște separee translucide, atât. Fiecare ecran are câte un videoclip cu câte o femeie care dansează improvizat, cu mișcări circulare, lente. Apoi, vor apărea patru actrițe, câte una pentru fiecare televizor. De aici, începe să devină un pic incomod, aș zice eu, întrucât spectatorul e pus în fața unor întrebări și simple, dar și abstracte. La întrebarea „*is it me you are looking for?*" este mai ușor de răspuns decât, la setul de întrebări: „Ne putem vedea pe noi înșine în ochii lor? Nu cumva se pot vedea ele însele în ochii noștri? Suntem puși în ipostază unei oglinzi, în sensul omenesc, în ceea ce împărtășim ca oameni."

Următoarea parte este de-a lungul aceluiași coridor. Este un loc în care cele patru pot merge din stânga în dreapta, din față în spate, cum vor ele. La început este o atmosferă energică, veselă. Apoi, începe să se strice acea stare, să se degradeze. Da, s-au degradat total, acum fiecare stă pe jos în mișcări sclerozate, timp de minute întregi. Dar își revin, se ridică în picioare, cu greu, își reiau demersul. A fost o epuizare, poate pentru câțiva dintre spectatori, nefirească. Totuși, spectacolul vrea să arate o epuizare a omului care există, chiar și dacă nu o putem înțelege întru totul.

„*I am that kind of person...*" căreia îi plac animalele, căreia nu îi plac copiii etc. „*I am that kind of person that... I am the person.*"... O individualitate a eului pe care niciunul nu le-o poate lua...

Se va intra apoi în sală unde, ca pe coridor, fiecare dintre cele patru începe să facă dansuri aleatorii, mai mult sau mai puțin senzuale. Nu este mereu nevoie de muzică, nici de decor, nici măcar de costumație, e suficient să fie în lenjerie intimă. Dansurile care au mișcări circulare pot fi, după stereotip, considerate senzuale. Dar mai există și alte mișcări care, din oferă dezlănțuiri nu aș zice fragmentate, ci pur și simplu fără vreo intenție de a arăta frumos. Nici nu trebuie să fie totul frumos și organizat, există și momente dintr-acestea pe parcursul spectacolului, dar există și altele mai spasmice, improvizate, haotice. Poate fi un șoc pentru o parte din public, într-adevăr, dar acesta poate să fie și unul dintre scopuri. După spusele dansatoarelor, ele sunt așa în mod natural. Nici măcar doar într-un anume fel. Ele sunt cele care știu să danseze haotic, dar și cele care pot respecta o coregrafie. Sunt aceleași persoane și când dansează senzual, dar și când dansează animalier. Există mai multe feluri de a fi în ele, negăsind niciun impediment în a le arăta pe fiecare în parte.

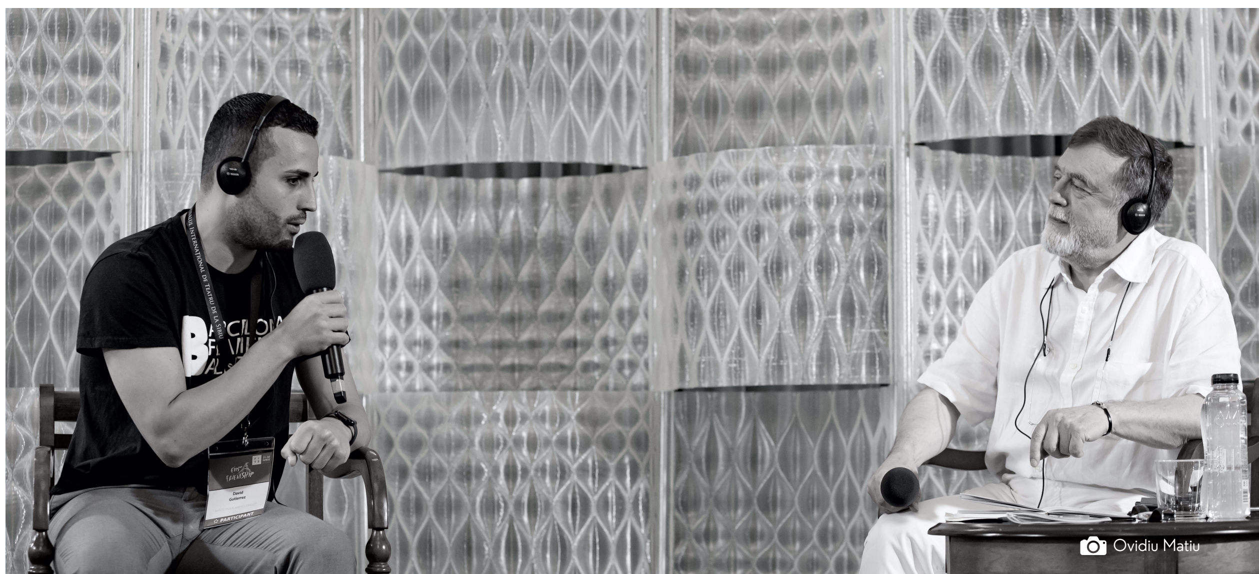
Milk este despre om, despre mintea și corpul său, despre felul lui de a fi și felul de a se arăta, despre ceea ce simte și ceea ce face el. Milk este despre imboldul omului, o variantă a formei sale regăsindu-se în cele patru dansatoare. Athanor Academy a adus un spectacol modern care a avut nevoie de curaj. Cu siguranță că dificil de a fi receptat din cauza șocului acestui stil de a face teatru, dar Edith Buttingsrud Pedersen a construit ceea ce a simțit că trebuie să arate lumii, să prezinte firea omenească dintr-o perspectivă proprie.



Robert Barlea

Matei Vișniec în dialog cu David Gutiérrez

Loreta Popa


Ovidiu Matiu

Aflat pentru a doua oară la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, David Gutiérrez a intrat în dialog cu scriitorul Matei Vișniec în Sala Oglinzilor a Forumului Democrat al Germanilor înainte cu câteva ore de cea de-a doua reprezentație cu spectacolul *Carmen* al propriei companii, Barcelona Flamenco Ballet. Matei Vișniec a reușit, cu harul său aparte, să afle, prin intermediul întrebărilor bine construite și documentate, detalii despre energia, forța, charisma artistului, dar și despre preocupările lui, mai ales legate de susținerea tinerilor.

Matei Vișniec: *Carmen*. Flamenco, din nou... Am avut ocazia să moderez discuția cu Rafaela Carrasco, iar acum cu David Gutiérrez. Dacă vom continua în felul acesta mă voi înscrie peste un an în asociația internațională a flamencologilor, dar mai am multe de învățat. V-am văzut într-un spectacol care a fost îndelung aplaudat. Mi s-a părut că ați ajuns la inima publicului larg. Adineauri v-am văzut urcând trepte cu o valiză. Este destinul artistului să călătorească. În seara aceasta aveți spectacol aici. Mâine, la Cluj. Vrem să vă auzim vorbind, pentru că v-am văzut deja dansând. Spuneți-ne în ce stare sufletească sunteți acum și câtă energie mai aveți pentru viitoarele spectacole? Cum vă conservați energia pentru atâtea spectacole? Patru spectacole, în patru zile.
David Gutiérrez: În primul rând, mulțumesc pentru invitație! Mulțumesc festivalului pentru că m-a invitat să vin aici. Este pentru a doua oară când particip la FITS. Am prezentat două spectacole în premieră. Mă consider un dansator mai puțin tânăr, cel puțin comparativ cu ultima dată când am fost prezent aici. M-am maturizat între timp. Mă simt în formă, sunt bine fizic, am în spate o echipă extraordinară cu care am lucrat din greu pentru a pregăti acest sezon, care va fi extrem de lung. Greu... După cum spuneați, suntem mereu pe drumuri. Am fost în SUA, am fost în insula Réunion, în Africa, la Istanbul, în Turcia. Ne așteaptă o traiectorie destul de lungă, în tot felul de orașe, peste tot în lume. Mă simt, însă, tânăr și în putere.

Matei Vișniec: Am constatat că ați început foarte tânăr. Am găsit pe YouTube imagini în care sunteți copil. Aveați 5 sau 6 ani și dansați ca un zeu grec, imediat după naștere. De unde a venit acest talent? În familia dvs. existau dansatori, artiști, sau ați avut norocul să întâlniți devreme maeștri de flamenco?

David Gutiérrez: La 4 ani am început să dansez. Bunica mea era dansatoare de flamenco și e adevărat că în familia mea dansul era o formă de a trăi. Tatăl meu, familia mea, toți au avut mereu legături cu asociațiile din Catalonia și Andaluzia, organizau tot felul de activități culturale, așa că de mic am crescut în lumea artei, a dansului, a muzicii. Sunt autodidact, am ales efectiv să dansez, nu știu de ce s-a întâmplat acest lucru. Pur și simplu corpul meu a făcut lucrul acesta în mod organic. Am început să dansez de capul meu, la început. Apoi am avut șansa să mă formez cu diverși maeștri ai flamenco din Catalonia și Andaluzia. Totodată, am avut curiozitatea de a face experimente cu dansul contemporan și cu alte tipuri de arte, care pentru flamenco nu vin chiar atât de ușor.

Matei Vișniec: Vom vorbi despre spectacolele dvs. pentru că sunt etape importante, aș spune revoluția pe care o provocați în zona asta de flamenco, unde totul este foarte codat. Ați intrat în zona dansului modern și chiar în zona teatrală. Ați introdus un fel de teatru în acest spectacol, în *Carmen*. Vreau să vă întreb ceva precis. Poate face cineva flamenco de mare performanță dacă nu s-a născut cu glezne de aur?

David Gutiérrez: Multe întrebări într-una singură. Să vedem dacă mi le aduc aminte... În ultimele mele spectacole, cum spuneați foarte bine și după cum a și văzut publicul din Sibiu, dincolo de a face un spectacol de calitate, care să aducă inovație în flamenco, încerc întotdeauna și să transmit mesaje care să contribuie la schimbarea societății. În mod special, îmi place să trec dincolo de artele scenice, căci uneori dansatorii se ocupă doar de dans. Dansatorii sunt și exemple sociale pentru societate. Așadar cu *Tiempo Nuevo* și *Flamenco Reborn* am vorbit practic despre depășirea stării personale. Uneori te simți epuizat, terminat, dar prin muncă fizică și mentală reușești să depășești momentul. Cu *Luxuria*, cel mai recent spectacol, care vorbește despre violență de gen, am insistat pe critică socială. Vorbește despre femei dansatoare, despre figura femeii în dans. Din nefericire, nu punem preț pe femeie, iar prin acest spectacol mi-am dorit să transmit valorile acestea către public. În *Carmen* și în alte creații, în continuare, vreau să spun ceva diferit oamenilor, anume că uneori artiștii uită de faptul că sunt exemple și că trebuie să contribuie la schimbarea societății. În privința gleznelor mele, ei bine, am avut noroc. Mi se pare că cineva de sus mă protejează. Bunicul meu... Familia mea... Adevărul este că sunt bine, sunt în formă bună și cred că acest lucru se datorează faptului că mă antrenez mult, fac exerciții, iau pauze. Mă întreabă lumea de ce nu merg la clubul festivalului. Nu am cum, pentru că mă duc să dorm. Deja mă prind anii din urmă, am nevoie de odihnă și asta este cheia de a continua pe calea succesului. Nu doar eu, ci și colegii mei, echipa mea care mă consiliază, zi de zi.

Matei Vișniec: Pentru cariera mea de flamencolog, aș vrea să pun o întrebare legată de nuanțe. Există diferențe între modul de a intra în arta flamenco în Andaluzia și în Catalonia? Sunt nuanțe pe care noi, spectatorii obișnuiți, nu le observăm, dar pe care dvs. le aveți în codul genetic cultural al acestor regiuni ale Spaniei?

David Gutiérrez: Da. Aveți dreptate. Ați nimerit-o aici, căci sunt diferențe... Să nu uităm: Catalonia traversează acum o perioadă în care mulți artiști cunosc succesul. Avem mulți artiști catalani în flamenco și să nu uităm că leagănul flamenco-ului este Andaluzia. De asta ne uităm mereu în acea direcție pentru a ne inspira, a învăța, a regenera, dacă vreți, de la acest pământ unde s-a născut totul. Dar Catalonia are o cultură bogată, cu artiști cunoscuți de care ați auzit probabil, ca Miguel Poveda, Carmen Amaya, embleme ale flamenco-ului. De multe ori, pentru că suntem catalani sau pentru că nu venim din Andaluzia,



oamenii ne percep ca fiind mai puțin originali, sau mai puțin puri, dacă vreți. Dar și în Catalonia se respiră un aer diferit și acolo s-au amestecat mai multe culturi. Este foarte frumoasă limba catalană... Sunt tot felul de stiluri, inclusiv stiluri muzicale, care vin cu un concept nou, diferit.

Matei Vișniec: Să vorbim despre *Carmen*, pentru că nu putem crea un spectacol de operă sau de balet care să se numească *Carmen* fără Carmen. Cum ați găsit-o pe Carmen? A lucrat cu dvs. sau ați căutat-o îndelung?

David Gutiérrez: Nu, nu am avut nicio îndoială atunci când am ales-o. Îmi place să dau șanse tinerilor care promit, persoanelor care lucrează alături de mine de mulți ani și am crezut că aceasta era șansa, era momentul, să-i dăm rolul acesta marii dansatoare Judit Martín, despre care știam că va interpreta foarte bine acest rol. Totodată, de mulți ani, avem o afinitate la nivel personal. Să nu uităm că lucrăm cu oameni și este important cum dansează, dar, mai ales, sunt importante calitatea umană, vibrația. Știam că vom putea lucra împreună sub toate aspectele, nu doar în ceea ce privește latura frumoasă a rolului, dar și în ceea ce privește partea critică. Sunt extrem de exigent, de perfecționist și știam că nu vom avea probleme la nivel de ego, de mândrie. Judit este perfecționistă și ea.

Matei Vișniec: Am încercat să citesc, să caut lucruri interesante legate de reacțiile apariției acestei opere în Franța, compusă de un compozitor francez, scrisă de un poet francez, dar și reacțiile din Spania. Am impresia că nu întotdeauna ele au fost pozitive. S-au mai atenuat rezervele din Spania față de această operă universal cunoscută, în acest moment?

David Gutiérrez: Da. S-a schimbat, deși între spanioli și francezi este mereu o rivalitate. În domeniul fotbalului, de exemplu. Am primit această operă cu mare drag și este o operă pe care am inspirat-o din Sevilla, iar în calitate de creator am avut șansa de a citi puțin, de a intra în viețile lui Bizet și Mérimée și am regăsit o legătură specială cu Barcelona, orașul meu, la fel și cu Andaluzia. Noi, spaniolii, iubim această operă. Ne identificăm cu pasiunea transmisă, cu modul de viață. Avem o personalitate mai degrabă explozivă. Trăim viața din plin, intens. Pare a fi o telenovelă, dar așa suntem noi, în viața de zi cu zi. Carmen e sânge din sângele nostru și ne identificăm mult cu ea.

Matei Vișniec: V-am văzut ieri atât de exploziv, în sensul cel mai frumos al cuvântului. Virtuozitate, dar și poezie în gesturile dvs. Corpul dvs. emană muzică. Câtă energie, câtă precizie, câtă stăpânire de sine, câtă concentrare... *Flamenco Reborn* este un titlu semnificativ pentru dorința dvs. de a ieși din carcasă, din cușca clișeelor și a codurilor. *Tiempo nuevo* mi se pare tot un titlu foarte simbolic, dar ați mai lucrat și cu sportivi. Mă interesează acest aspect: ați încercat să coregrafiați momente sportive la Rio, la Jocurile Olimpice, ați lucrat cu echipa de natație ucraineană și, după aceea, ați mai coregrafiat patinatori artistici. Această apropiere între sport și flamenco, probabil că e naturală, căci și sportivii de înaltă ținută trebuie să-și coregrafieze mișcările. Ați fost solicitat sau ați avut dvs. ideea de a propune aceste coregrafii unor sportivi?

David Gutiérrez: Sincer, mă emoționez când vorbesc despre asta. Mă aflu într-un anume moment al vieții, nu știu ce se întâmplă cu mine, mereu sunt emoționat. La primele spectacole, practic încercam să-mi găsesc locul în lumea flamenco. Prin *Carmen*, care e o producție de amploare, deja nu mai voiam să demonstrez nimic. Mi-a fost greu, fiindcă anterior eram protagonistul, vedeta spectacolului dacă vreți. De data aceasta nu mi-a fost tocmai ușor să deleg către echipa mea, să pun responsabilitatea pe umerii altora și să știți că am încercat să dau cât mai multe către alții. Sigur, sunt artiști care zic: „Nu arăt celuilalt mișcarea asta" și așa mai departe... Aici am încercat să dăruiesc toate cunoștințele mele, tot ce știu și, de aceea, proiectul a crescut. Barcelona Flamenco Ballet nu mai este doar David Gutiérrez, ci reprezintă toată compania. Mi-am spus că era momentul evoluției, să creștem cu toții. Asta este schimbarea față de celelalte spectacole. Am lucrat din greu ca artist, mai ales la nivel mental, sunt tânăr, nu sunt Rafaela Carrasco, să am atâta experiență în spate. Dar acolo mă îndrept, încet, încet, pas cu pas. Sunt ambițios și sper să reușesc să ajung pe culmile succesului. Despre asta vorbim, despre munca anevoioasă, cea mentală, despre a preda ștafeta echipei mele, colegilor mei. Nu am lucrat doar eu. L-ați cunoscut pe Jaime Trancoso, care deja din 2018 lucrează cu noi. Nu ne este doar manager, am lucrat împreună la toate aceste lucruri. Noi, artiștii, nu mai vedem dincolo de partea de dans, de a arăta publicului ce facem noi, așa că trebuie să ne dăm seama că ale noastre cariere trebuie să treacă dincolo de „Ce frumoasă e viața și hai să urcăm pe scenă!" Am găsit acel moment în care să dau mai departe, ca să extind proiectul nostru și posibilitățile nu doar din calitatea de dansator, cât și din cea de director al companiei. Am avut colaborări care au făcut parte din aceeași idee de a ne extinde, să-mi găsesc o cale proprie, dincolo de dansul în sine. După cum bine spuneați, am avut oportunitatea de a coordona echipa de înot sincron a Ucrainei la Jocurile Olimpice de la Rio. Ce-și doresc genul acesta de sportivi de la mine? Ei bine, căutau să devină mai expresivi, fiindcă sportivii sunt extraordinari, perfecți tehnic, dar nu le este ușor să transmită publicului mesajul pe care își doresc să-l transmită. Am lucrat, totodată, cu echipa de patinaj artistic a Spaniei, iar în anul acela au câștigat titlul de campioni mondiali. Ce au căutat ei la mine? Consiliere la nivel creativ al exprimării, pentru a-și putea exprima pasiunea, pentru că nu întotdeauna reușesc să transmită asta prin tehnicitatea lor. Îmi cer scuze că vă țin așa predici aici!

Matei Vișniec: Ne interesează. Este important să intrăm în bucătăria acestor extraordinare experiențe personale, pentru că foarte repede, din dansator ați devenit coregraf, apoi v-ați creat propria companie.



Soluții de eficiență energetică pentru un viitor mai verde

eon.ro

e·on



DESCOPERĂ O NOUĂ ERĂ ELECTRICĂ

Modelul EQE 300 Electric Art Edition începând
de la 68.500 EURO, TVA inclus.

Solicită oferta la AUTOKLASS

GARANȚIE EXTINSĂ | STAȚIE DE ÎNCĂRCARE ȘI INSTALARE | FINANȚARE FLEXIBILĂ







EQE 350+: consum de curent in kWh/100 km (in regim mixt): 18,7 - 15,9; emisii CO_2, in g/km (in regim mixt): 0 (WLTP). [1]

[1] Valorile indicate au fost determinate în concordanță cu metoda de măsurare precisă. Valorile indicate sunt “valorile CO_2 WLTP măsurate” în acord cu art. 2 nr. 3 din Regulamentul de punere în aplicare (UE) 2017/1153.

AUTOKLASS | www.autoklass.ro | +40 317 133 333





BT susține FITS



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

ROMÂNIA
PREȘEDINTELE ROMÂNIEI

Eveniment desfășurat sub Înaltul Patronaj al Președintelui României

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

TEATRUL NAȚIONAL RADU STANCA SIBIU
FONDAT ÎN 1788

Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

Partener strategic al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

MINISTERUL EDUCAȚIEI
MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE
MINISTERUL ANTREPRENORIATULUI ȘI TURISMULUI
UNIVERSITATEA LUCIAN BLAGA DIN SIBIU

CO-ORGANIZATOR

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

Consiliul Județean Sibiu
UNITER

CO-PRODUCĂTORI

TVR
Radio România

PARTENERI STRATEGICI

Institut français
la francophonie
Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Bukarest
Konsulat der Bundesrepublik Deutschland Hermannstadt
Goethe Institut
Institutul Polonez București
Poland—Romania Cultural Season 2024—2025
Cooperación Española
Instituto Cervantes
AC/E Acción Cultural Española
institut ramon llull
Ambasada Norvegiei
British Embassy Bucharest
British Council
Ambasada Elveției în România
Swiss Sponsors' Fund România
pro helvetia
Ambasada Japoniei în România
EU Japan Fest
Ambasada Austriei București
forumul cultural austriac
Embassy of the Kingdom of Belgium in Bucharest
Ambasciata d'Italia Bucarest
Istituto Italiano di Cultura
Kultur | lx
Embassy of Israel Bucharest

PARTENERI OFICIALI

UniCredit Bank
DEDEMAN
DEDICAT PLANURILOR TALE
BRD
GROUPE SOCIETE GENERALE

PARTENER DE ÎNCREDERE

160 CEC Bank

PARTENER SPECIAL

JTI

PARTENER DE TRADIȚIE

Raiffeisen Bank

PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE

fundația PROCULTURA – Magda și Ovidiu Buluc –

PARTENER STRATEGIC

pepsi

PARTENERI

GLS
e-on

PARTENER DE MOBILITATE

AUTOKLASS
Official home of Mercedes-Benz

PARTENER PRINCIPAL

LIDL
meriți să fii surprins

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

BANCA TRANSILVANIA

PARTENER AL THERME FORUM

THERME BUCUREȘTI

APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

AQUA CARPATICA

PARTENER AL BURSEI DE SPECTACOLE DE LA SIBIU

ALPHA BANK
30 ANI

PARTENERI

Google Arts & Culture
Lenovo

PARTENERI PENTRU SĂNĂTATE

DENT ESTET
MedLife POLISANO

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

Crama Oprișor

PARTENER

URSUS

PARTENERI

KeepCalling
cărturești
Trans Agape
HEIDI
Tulipa
Carpatica Logistic
lăptăria cu caimac
SAM Transport
kronospan
SURA SUSARA

PARTENERI MEDIA

TV5 Monde Plus
euronews.
DW Made for minds.
Rock FM
Magic FM
rfi România
HotNews.ro
AGERPRES
adevărul
Republica
Biz
Haute Culture
CapitalCultural.
365
G4Media.ro
zile și nopți
IQads
LiterNet
Theatrum
Teatrul
România literară
Observator Cultural
Ziarul Metropolis
HAPP
LIFE.ro
News.ro
RL România liberă
Turnul Sfatului
Tribuna
Sibiu 100
Ora de Sibiu
Hermannstädter Zeitung
Mesagerul
monitorul
#goodtime
știrideSibiu.ro
Sibiul
Sibiu Independent
Strada Cetății
Sibiul bun
Sibiu City App

PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST



S I P A M

Sibiu International Performing Arts Market

Bursa Internațională de Spectacole de la Sibiu

June 24-27
2024